

SOBRE PERSPECTIVA EN LITERATURA, PINTURA Y ARQUITECTURA

Fernando Inciarte¹

Hegel predijo el fin del arte. Acertó y se equivocó. Acertó, porque en nuestro siglo llegó a su fin una larga tradición de concebir el arte; y se equivocó, porque creía que a éste le sucedería la filosofía del arte, sin prever que, andando el tiempo, en nuestro siglo, iba a ser el arte mismo el que más eficazmente iba a asumir el cometido de reflexionar sobre su propia esencia. En nuestro siglo el arte se ha convertido en buena parte en la filosofía del arte de la que Hegel creía que se iba a desarrollar al margen de su mismo objeto, del arte mismo.

Entre los artistas no han faltado nunca teóricos del arte. Pero, por lo general, daban por descontado lo que es el arte y, desde luego, no lo ponían en tela de juicio. Esta ingenuidad, o seguridad, pertenece al pasado. La situación es parecida a la de la filosofía en nuestro tiempo y, en especial, a la de la metafísica. Hoy día se considera a la metafísica como cosa del pasado. La cuestión entonces no es seguir haciendo metafísica sino preguntarse, con Heidegger, qué fue o, mejor, qué ha sido la metafísica; así, en pretérito perfecto, sabiendo que ese pretérito nos sigue de algún modo determinando —no menos que el arte, que seguirá habiendo mientras haya hombres sobre la tierra. En su glorioso pasado el qué del arte, su esencia estaba, como quien dice, escondida, y de lo que se trataría ahora es de sacarla a la luz por medio del arte mismo. Sólo que, por ese mismo hecho, el arte adquiere entonces un significado distinto, más amplio, que incluye, entre otras cosas, justamente su propia filosofía, la reflexión sobre sí mismo. Indudablemente, eso significa que el arte ha entrado en crisis.

Toda crisis, decía Schelling, es purificación. Desde la crisis del arte tradicional hacia principios de siglo la esperanza ha sido siempre que el arte se purificara penetrando cada vez más en su propia esencia hasta poder llegar a manifestarla del todo; por ejemplo, en una obra de arte perfecta, una obra que no reflejara nada sino que fuera ella misma perfectamente autónoma, y una obra que no sólo reflejara la vida perfecta sino que fuera vida perfecta. Como éste, muchos de los utopismos que acompañaron los inicios de la obra de arte pertenecen también al pasado, a un pasado más reciente. No así el impulso que parte de ellos. Ese sigue tan presente como lo pueda estar la pregunta por la metafísica. Es un impulso que tiene que ver con el deseo de purificación, que en este caso no es otro que el deseo de dar con lo que es el arte: eso que estuvo escondido por siglos y que ahora se trataría de sacar a la luz.

En estas circunstancias no es de extrañar que el arte se simplifique. Si se pudiera llegar a saber qué es la metafísica, su definición sería más sencilla que ella misma. Y si se pudiera llegar a manifestar qué es el arte, esa manifestación —la pura obra de arte— sería más sencilla que el arte mismo. Lo que ocurre es que después de la utopía de la obra de arte perfecta, tal manifestación no puede ser única sino que tiene que ser plural.

Lo que más llama la atención en el arte de nuestro siglo —por lo menos en sus manifestaciones más características— es la simplicidad². Eso es especialmente llamativo en arquitectura. La condenación del ornamento, su criminalización literal en la Viena aún inmersa en el *Art Nouveau*, ha dejado muchas huellas, huellas, si se quiere, por defecto. De todos modos, en ese proceso de simplificación también le correspondió una parte importante al tipo de arte que durante un largo período previo se había convertido en el paradigma del arte. En la época burguesa, desde el Renacimiento hasta su apogeo a principios de siglo, por arte se entendía en primer lugar la pintura. Y el hecho es que también en la época postburguesa a la pintura le ha correspondido un papel preeminente.

La influencia del cubismo en la arquitectura ha sido puesta repetidamente de relieve. No por casualidad, uno de los artistas que más han influido en la evolución posterior de la arquitectura no era un arquitecto sino un pintor. Un pintor que, de todos modos, gracias a una prolongada colaboración con arquitectos, al final de su no muy larga vida pudo ejecutar alguna que otra obra propiamente arquitectónica; y un pintor que, no sólo como director de una revista (*De*



Fig. 1. Vitruvio, en S. Marolois, *La Perspective*, Amsterdam, 1651.

1. Fernando Inciarte Armianián falleció el día 2 de junio de 2000, en Pamplona. Este es uno de sus últimos artículos, que dejó prácticamente acabado aunque sin determinar las imágenes con las que debía ilustrarse; éstas han sido seleccionadas por la edición de la revista.

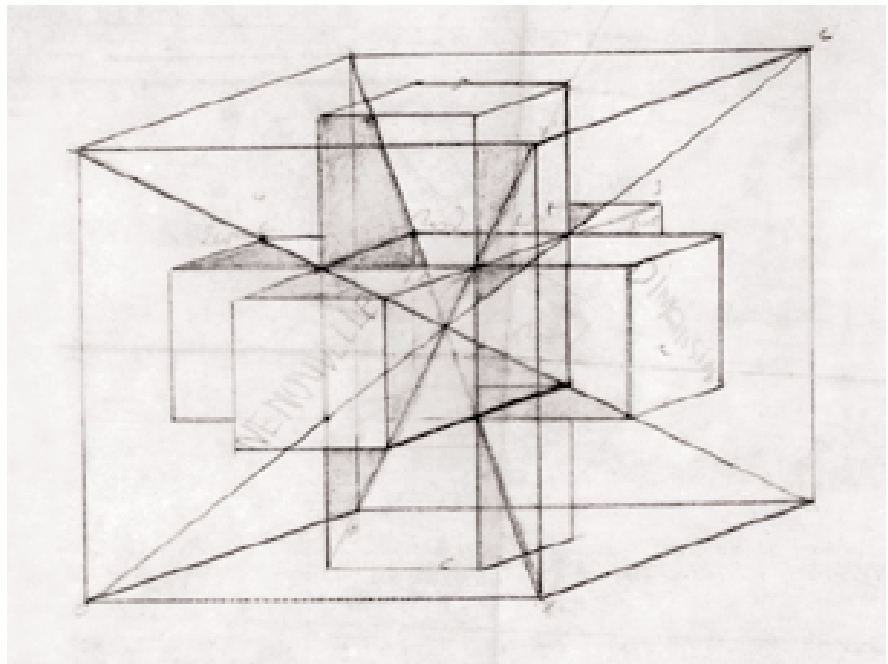
2. Característico es el título completo de una obra de Charles A. RILEY, II: *The Saints of Modern Art. The Ascetic Ideal in Contemporary Painting, Sculpture, Architecture, Music, Dance, Literature, and Philosophy*, University Press of New England, Hannover, London, 1998.



2

Fig. 2. H. Richter, Filmmoment, 1922-23, *De Stijl*, VI, 5, 1923, p. 57.

Fig. 3. *Une nouvelle dimension*, 1925-29.



3

Stijl), desarrolló, bajo pseudónimos, también otras actividades, incluida la literaria. Me refiero, naturalmente, a Theo van Doesburg.

En 1992 Even van Straaten recuperó para el occidente un texto de van Doesburg existente antes sólo en la lengua serbo-croata que se había publicado en 1931. Van Straaten lo considera como el testamento de su autor en materia arquitectónica. Es un texto relativamente breve, pero lleno de contenido. En él se tocan varios puntos que tienen que ver con las correspondencias entre pintura, arquitectura y literatura que aquí interesan. Tampoco falta en él ni el aspecto utópico ni tan siquiera el metafísico en su variante teosófica (“lo divino”) —caso no único en la vanguardia clásica—. A partir de ese texto me voy a centrar aquí en los aspectos concernientes al problema de la perspectiva³.

Ya la alusión por parte del mismo van Doesburg a la importancia del cubismo para todo el arte de vanguardia es sintomático a este respecto, y eso, sobre todo, por dos razones. La primera tiene que ver con la supresión en el cubismo de la profundidad en favor del plano. A la bidimensionalidad de toda superficie plana se le devuelve así su condición de tal. El resultado, por la ruptura con el elemento ilusionista en la pintura dominante hasta entonces, es lo que podríamos llamar una mayor sinceridad. A cada cosa se le da ahora lo que le corresponde, y a un cuadro, o a una tabla, no corresponde profundidad alguna: al revés que a la arquitectura. Lo que ocurre es que la recuperación de la bidimensionalidad real por encima de la tridimensionalidad ficticia no se lleva a cabo en el cubismo, como sucedería más tarde, por la introducción de una sola superficie, en el caso extremo, monocroma o en todo caso uniforme. Lo que se introduce en el cubismo no es una superficie plana sino muchas superficies planas. Con esto estamos ya ante la segunda razón. Como pronto veremos, esa razón tiene que ver con el tiempo y, por tanto, también con el movimiento. Pero con esto estamos también frente a un hecho que afecta muy particularmente a la arquitectura.

“Al contrario de la concepción bidimensional de la fachada”, escribe van Doesburg en ese mismo texto⁴, “la tarea nueva del arquitecto será la de conquistar el espacio tridimensional”. Es otro caso de lo que llamé hace poco “sinceridad” y podría haber llamado también “justicia”: devolver a cada cosa lo suyo propio por encima de pretensiones o pruritos excesivos o inadecuados. Pero la cuestión principal en ambos casos, el de la pintura y el de la arquitectura, es la de los medios por los que se alcanza ese fin. Es aquí donde se da la convergencia entre pintura cubista y arquitectura que me interesa resaltar. También a este respecto la obra de van Doesburg es significativa.

3. Sigo la edición italiana en *Theo van Doesburg, l'opera architettonica*, Electa, Milano 1993.

4. P. 31.

En muchos de sus diseños arquitectónicos, algunos de ellos para la portada de De Stijl, llama la atención que el modo de conquistar el espacio tridimensional pasa por la introducción de superficies planas; no, claro está, de una sola, sino de varias en cada caso. El resultado es un diseño que recuerda, como ya señalaba Siegfried Giedion, a una pintura cubista. Y éste es el hecho que me interesaba resaltar: la conquista tanto de la bidimensionalidad en un caso como de la tridimensionalidad en el otro, se verifica por el mismo procedimiento de la introducción de una pluralidad de superficies planas. El acento reside en la palabra “pluralidad”. Cada una de esas superficies corresponde a una perspectiva. Se trata, pues, de una pluralidad de perspectivas. Esto nos lleva de la mano a la cuestión del tiempo y del movimiento y, con ello, también al papel paradigmático de la pintura cubista para la arquitectura moderna.

¿Qué tienen que ver el tiempo y el movimiento con la pintura cubista y qué ambos con la pluralidad de perspectivas? Pensemos en algunas figuras posteriores de Picasso: pongamos, una mujer con la nariz de perfil y —como en los relieves egipcios— con el ojo de frente, todo dentro de una misma cara. Indudablemente, se trata de lo mismo, de la misma cara, vista desde distintas perspectivas. El procedimiento es el mismo que el de muchas pinturas cubistas, sólo que en éstas la cosa no resulta tan patente; entre otras cosas, porque en ellas se da una mayor pluralidad de perspectivas. En este sentido, lo que en un cuadro cubista aparece es un objeto, o varios objetos, visto, o vistos, simultáneamente desde diversos lugares, lugares que el espectador, sin embargo, no ocupa, no puede ocupar, simultáneamente, de modo que tampoco los diversos aspectos del objeto se le ofrecen simultáneamente. Para que se le aparezcan los diversos aspectos, el espectador tiene que ir recorriendo sucesivamente esos diferentes lugares. Pero, contrariamente a lo que el cuadro nos ofrece, eso requiere tiempo y movimiento.

¿Se trata entonces de un nuevo caso de ilusión? No necesariamente. También a nosotros nos parece que si los objetos que vemos no se mueven, mientras no se muevan, el tiempo no pasa por ellos; que, en todo caso, ellos —inmóviles— están en el tiempo, pero no son tiempo; que el tiempo les es tan exterior, tan ajeno, como el movimiento, del que pueden prescindir —como justamente cuando están parados— sin merma de lo que son. Pero si de ilusión se tratara aquí, ésa sería la auténtica ilusión: como si pudiera haber algo en el mundo, incluido el mundo mismo, que no se estuviera moviendo y que no estuviera, por decirlo así, consumiendo tiempo o, mejor dicho, como si no fueran ellos mismos (mundo y objetos en él) temporales. Cuando así se piensa, se piensa sólo en un tipo determinado de tiempo y de movimiento; en un tipo que no es el más importante: se piensa en el movimiento desde un lugar a otro desde un instante hasta otro instante del tiempo. Pero aunque un cuerpo no se moviera en ese sentido de movimiento local, no por eso dejaría de moverse en otro sentido; en el sentido de seguir existiendo, lo cual requiere, por lo menos, el movimiento relativo a otro objeto (el que sea, y aunque no fuera más que uno) en el universo, sin cuyo movimiento ni el universo ni lo que éste contiene podrían existir. Aquí sólo depende del punto de vista y es, pues, relativo cuál de los (en el caso extremo) dos cuerpos es el que se mueve y cuál es el que no lo hace.

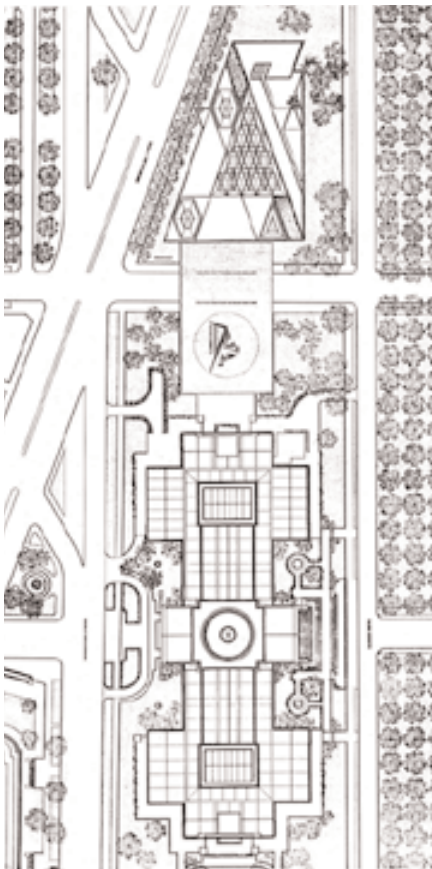
Todo esto podría parecer ajeno tanto a la pintura cubista como a la arquitectura que haya podido encontrar en ella una de sus fuentes de inspiración. Que eso no es así, sino que, al contrario, tiene todo eso mucho que ver con ambas, pintura y arquitectura, se desprende, sin embargo, del mismo texto en el que van Doesburg nos decía que la nueva arquitectura estaba conquistando (frente a la arquitectura “de fachada”) la tridimensionalidad que le es propia. A primera vista, eso parecía atenerse al espacio de la geometría euclidiana. Esta prescinde del tiempo y del movimiento sin llegar a la cuatridimensionalidad. Se comprende que, dada su presuposición de un espacio homogéneo, en el período dominado por esa geometría, el ideal pictórico fuera poco a poco convergiendo con el ideal de la perspectiva central con un único punto de fuga y un solo horizonte infinito. Por supuesto, como ha mostrado sobre todo Erwin Panofsky⁵, el camino hasta allí fue muy accidentado e incluso, una vez alcanzada esa meta, los pintores no siempre se atuvieron rigurosamente a ella. Pero eso no quita para que la perspectiva central siguiera siendo el punto ideal de referencia. Pues bien: hasta ahora sólo habíamos citado el paso de van Doesburg según el cual “la tarea del arquitecto moderno sería la de conquistar el espacio tridimensional”. Leído en su contexto, el paso no da lugar para asociarlo con la geometría euclídea y sus últimas consecuencias pictóricas. El contexto dice:

“A diferencia de la arquitectura frontal, en la que todo se concentra en la fachada, la arquitectura del futuro desarrollará una riqueza de dimensiones que hoy por hoy apenas podemos imaginar. Al arquitecto

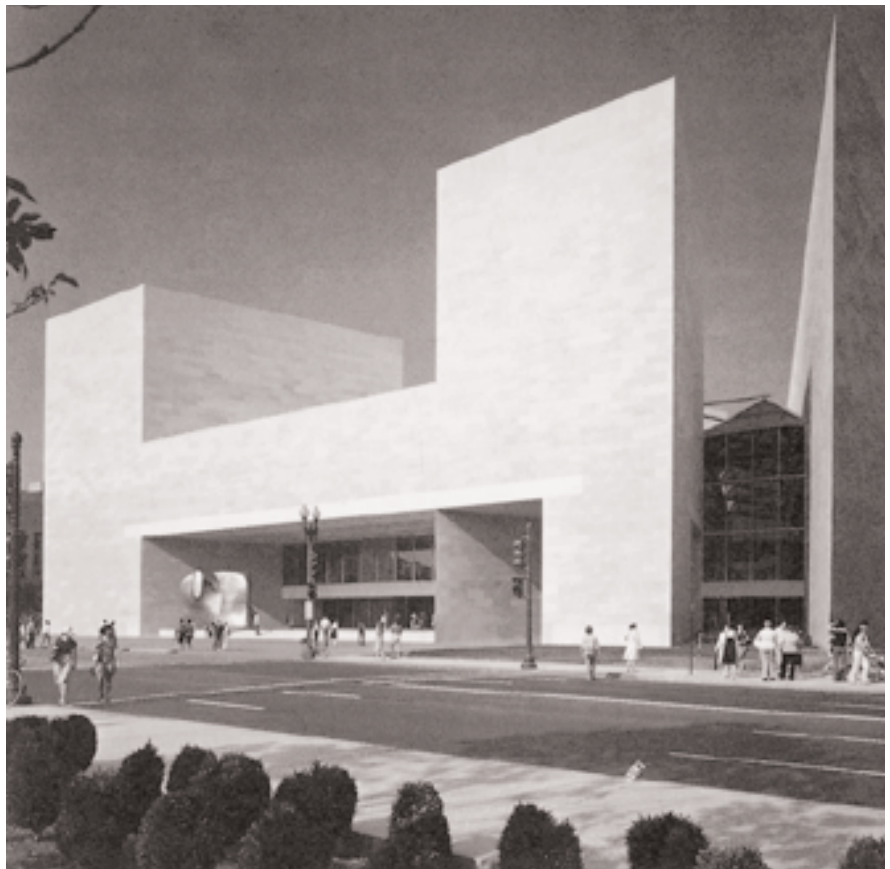


Fig. 4. Theo van Doesburg y Carl van Eesteren, axonométrico, 1923, gouache y collage.

5. *Die Perspektive als "symbolische Form"*, Vorträge der Bibliothek Warburg, hrg. von FRITZ SAXL. Vorträge 1924-1925. B. G. Teubner, Leipzig-Berlin 1927.



5



6

Fig. 5. Ieoh Ming Pei. Galería Nacional de Washington.

Fig. 6. Ieoh Ming Pei. Galería Nacional de Washington.

moderno no bastará la idea bidimensional proyectada sobre el papel en el tablero. Al contrario de la concepción bidimensional de la fachada, la nueva tarea del arquitecto será la de conquistar el espacio tridimensional. Lo cual, continúa van Doesburg, sólo será posible si se atiende a los problemas del espacio y del tiempo. La vida es una función inimaginable sin el movimiento. Y el movimiento es inimaginable sin pensar en el tiempo...”.

Aunque no lo diga expresamente, van Doesburg está pensando ahí en la teoría de la relatividad con su destrucción de un espacio euclídeo independiente y anterior a los cuerpos. Ahora son más bien los cuerpos los que con sus continuos movimientos relativos mediatizan el espacio proporcionándole una cuarta dimensión. Se llega así a una versión moderna de algo que ya existía en la antigüedad. No se puede, ciertamente, identificar el espacio-tiempo de la teoría de la relatividad con la doctrina aristotélica del lugar o, mejor, de los lugares. Pero ambas coinciden en hacer el espacio relativo. Es cierto que también Euclides pertenece a la Antigüedad y que, por lo menos en su metodología, coincide con Aristóteles. Sin embargo, como ya indicaba Panofsky, incluso la pintura helenística y romana, que es la que más se acerca al ideal moderno, nunca llegó, ni en la teoría ni en la práctica, a elaborar el punto de vista uniforme y englobante requerido por la perspectiva central. Como es bien sabido, los testimonios son escasos. Por lo que se refiere a la teoría, lo principal son las indicaciones que se dan en un proemio al libro VII de *De architectura* en que Vitruvio alude a escritos de Anaxágoras y Demócrito, hoy día perdidos, concernientes al arte de la escenografía; y, por lo que se refiere a la práctica, está claro que las obras de pintura, incluso las de vasijas y frescos, son siempre más caducas que las de arquitectura y escultura. Las observaciones de Vitruvio atañen directamente la interdependencia entre arquitectura, pintura y literatura. Pero antes de volver a esta cuestión y, lo que aquí más interesa, al paralelismo recién indicado entre el arte de vanguardia y la antigüedad en punto de destrucción (o ignorancia) de la perspectiva central, quisiera detenerme, siquiera brevemente, en un aspecto de la arquitectura moderna centrándome en unas pocas obras características, escogidas, por otra parte, más o menos al azar.

El sentido del contraste entre la arquitectura de fachada y la tridimensional (en realidad, cuatri-dimensional) que interesaba a van Doesburg, se puede experimentar de una manera palpable en los dos edificios en inmediata vecindad de que hoy día consta la National Gallery en Washington: el antiguo con la Mellon Collection y el nuevo de Ieoh Ming Pei para el arte contemporáneo. En el primero uno sabe perfectamente cuál es la fachada principal, en el otro es imposible de entrada saberlo —si es que con respecto a él se puede hablar de una fachada principal. En aquél la fachada principal es, naturalmente, la indicada por las majestuosas columnas clasicistas; nadie se puede llamar a engaño sobre dónde tiene que buscar la entrada. No tiene ni que buscarla. Sabe de antemano que se encuentra en el centro de la imponente columnata. Sería un mal chiste si así no fuera. Desde el punto de vista de la arquitectura tradicional, el edificio de Pei, con sus acusadas intersecciones y agudos ángulos, sería, en cambio, algo así como ese mal chiste. Y lo que vale para el exterior vale para el interior. En el antiguo edificio, la escalera principal hace que el visitante no pierda, al contrario que en el nuevo, nunca el sentido de la orientación. Independientemente de su forma, la escalera principal indica claramente el eje perpendicular a la fachada. Eso deja ver inmediatamente lo que nosotros acabamos de advertir sólo en un segundo acercamiento al texto de van Doesburg en cuestión: “arquitectura de fachada” no significa que en ella quede desdibujada la tercera dimensión, sino que ahí siempre nos encontramos con una sola perspectiva, aunque ésta vaya en profundidad, como en el caso de la escalera. Y lo mismo vale también para el resto del interior del edificio con sus fugas de salas rectangulares que, apenas iniciada la visita, parecen estar hechas para que no nos proporcionen nunca el sobresalto de lo inesperado.

Por contraste, lo que desde el otro punto de vista, el tradicional, habría que caracterizar como desorientación en el nuevo edificio consiste en que con cada paso que damos dentro de él, la perspectiva va cambiando; dicho de otro modo, en que en él nos encontramos con una pluralidad de posibles perspectivas, y en que es imposible prever cuál es la que en cada caso se va a imponer —si es que en algún momento alguna de ellas se impone. Exactamente como en el exterior. Ni dentro ni fuera se puede llegar a saber, como en el caso de la perspectiva central, pictórica o no, cuál es el lugar desde donde mejor se pueda ver el edificio. El mal (el peor) chiste aquí consistiría en marcar en el suelo, como en el Sant’ Ignazio para el fresco de la bóveda, un lugar desde el que contemplarla en las mejores condiciones. Aquí no hay ni punto de vista ni punto de fuga unitarios. El cono visual no está, por decirlo así, fijo; va siempre cambiando conforme nos movemos. Ese movimiento, como postulaba van Doesburg, pertenece ahora a la arquitectura que, lejos de ser un solemne bloque ahí, es como si ella misma se fuera haciendo conforme nos movemos. Es como si fueran nuestros pasos los que generan aquí el espacio.

Eso vale, si cabe, aún más para otro de los ejemplos que quería poner. Me refiero a las tres obras mayores realizadas por Hans Scharoun en el Berlín aún dividido, en inmediata vecindad cada una de ellas de las otras dos —sólo que ahora la vecindad no genera contraste alguno: la Staatsbibliothek, la Philharmonie y el edificio para música de cámara. Limitémonos a la primera. Una vez dado con la entrada a esa biblioteca, uno no se encuentra con una visión en profundidad orientada hacia un punto más o menos fijo. Con lo que se encuentra ahora en todo caso es con otra fachada, porque la orientación dominante del interior va más bien, pero no del todo, paralela a la fachada por donde el visitante ha entrado. Por supuesto, no hay tales paralelas,



7



8

Fig. 7. Hans Scharoun. *Staatsbibliothek*. Vista general desde el noroeste.

Fig. 8. Hans Scharoun. *Philharmonie*. Entrada principal. Berlín.



9

Fig. 9. Hans Scharoun. *Philharmonie*. Interior. Berlín.

10

Fig. 10. Hans Scharoun. *Staatsbibliothek*. Interior de la sala de lectura principal en construcción. Berlín.

como tampoco en todo el edificio (ni en los otros dos) hay ángulos rectos. La perpendicular, tan apta para orientarnos inmediatamente, sin necesidad de ponernos a andar, brilla por su ausencia. El resultado es, otra vez, algo que ya el mismo Doesburg preveía en su artículo testamento, allí donde afirma escuetamente: “El nuevo artista no imita, crea”⁶.

Esto se refiere, naturalmente, en primer lugar a la superación del ilusionismo sobre todo en pintura. En este sentido, van Doesburg afirma⁷ que la arquitectura, “por ser un arte más abstracto en sus medios expresivos, no ha tenido que luchar contra la ilusión de las formas ‘naturales’ como, en cambio, ha sido el caso en pintura y escultura”. Y en este mismo sentido puede seguir diciendo que a la arquitectura le ha correspondido “la iniciativa frente a las otras dos artes, más taradas de naturalismo”. Eso, pese a que dos frases antes hubiera dicho aparentemente todo lo contrario: que “la arquitectura debe su renacimiento (en nuestro siglo) sobre todo a la pintura constructiva”. Son sólo contradicciones aparentes, no menos que las ya señaladas antes a propósito de la arquitectura de fachada y la tridimensional.

Tomemos ahora como ejemplo una obra más cercana a van Doesburg que las de Scharoun: la casa Schröder de Rietveld. Las semejanzas con los diseños arquitectónicos a que me refería antes, saltan a la vista. Salta a la vista sobre todo la distribución de superficies planas sin un orden aparente, superficies, por cierto, no fijas sino trasladables. Por lo que se refiere a la concepción, Rietveld procuró eliminar todo lo que pudiera recordar un punto de vista unitario con objeto de eliminar también a un espectador. De ahí que proyectara los planos en perspectiva axonométrica para eliminar puntos de fuga y llegar a algo así como la casa en sí, puramente objetiva. Esto parece contradecir la introducción del tiempo y del movimiento en la arquitectura proclamada, como vimos, por van Doesburg y realizada, con mayor o menor independencia de él, por otros. Pero tampoco aquí se trata de una contradicción real. El sujeto de que se trataba en los casos anteriores no era un yo individual; era, en todo caso, un yo trascendental, que en el mismo Kant no dista mucho de la cosa en sí.

Más que de subjetividad empírica se trata aquí de intersubjetividad, de una pluralidad de puntos de vista correspondiente a una pluralidad de perspectivas. El mismo fenómeno que se puede leer como la eliminación de la perspectiva central se puede leer también, en efecto, justamente como pluralidad de perspectivas. Y lo mismo vale de la eliminación del sujeto para llegar a la cosa en sí. Por lo demás, el mismo van Doesburg no desdeñaba las contradicciones, o lo que pudiera parecer como tales. Hasta el punto de dar a algunos diseños arquitectónicos el título de ‘contra-construcciones’. Como para Hegel, la contradicción era para van Doesburg la sal y el motor de la vida. Y la vida —el movimiento de la vida— era para él la huida de la misma contradicción, dado que, como también para Hegel, el principio de contradicción es a la larga tan válido como lo pudiera ser para Aristóteles.

Para el propósito comparativo entre las diversas artes en la antigüedad y en el arte de vanguardia, podemos centrarnos esta vez en el mayor teórico de arte en la antigüedad clásica, Platón,

6. P. 33.

7. *Ibíd.*

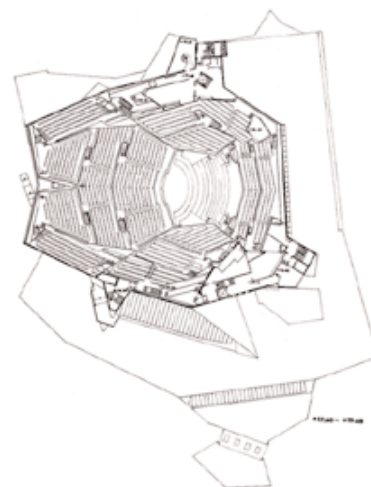


11

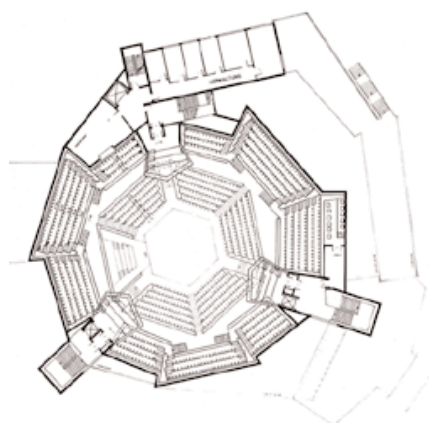
cuya presencia en el arte de vanguardia es bien sabida. Al destierro de artista y poetas de su república ideal corresponde en él el destierro de la perspectiva central en el arte de nuestro siglo. Platón apenas hace referencia a la arquitectura; sin embargo, lo que dice de la pintura y de la poesía, pero también de la escultura, es fácilmente aplicable a aquélla. Además, en muchos casos la arquitectura de su tiempo o, para ser más exacto, de la época de Pericles (que es a la que él se opone) iba en muchos casos unida, sobre todo, a la escultura. Pues bien, los ataques de Platón van dirigidos contra el uso de la perspectiva a efectos de dar la impresión de realidad, sustituyendo a la larga la impresión subjetiva (digamos, el yo empírico) a esa misma realidad. Así, por ejemplo, si una estatua iba a ser colocada en lo alto, se alteraban las proporciones reales porque se daba más valor a la impresión del espectador que a éstas. En otras palabras, los escultores actuaban según los mismos principios que empleaban los pintores cuando éstos utilizaban técnicas como las del escorzo, el *sfumato* y los diversos tipos de perspectiva, todas cosas condenadas por Platón por el mismo motivo. Y no de otro modo actuaban los arquitectos cuando, por ejemplo, curvaban algo, o más de la cuenta, sus columnas para que aparecieran rectas, o con una curvatura distinta de la que realmente tenían.

Ni Platón ni el arte de vanguardia consideraban el arte como cuestión puramente estética. Para ambos iba en ello siempre una forma de vida. A este respecto, es especialmente significativa la actitud de Platón frente a los poetas, en muchos de los cuales, empezando por Homero, veía una degradación de las costumbres que había conducido a la derrota de Atenas frente a Esparta y que se recrudeció con la desmoralización consiguiente a la derrota. El reproche no se dirigía, en principio, a la vida de los poetas sino al contenido de sus obras, muchas veces inmorales: acciones y actitudes morales atribuidas, como en Homero, incluso a los dioses. Por otra parte, dado el carácter fundamentalmente abstracto de la arquitectura, todo eso en ella no cuenta. Tanto más relevante para el caso de la arquitectura es por eso el hecho de que Platón, concretamente en el tercer libro de *La República*, ataque a esos poetas desde el punto de vista de la pura forma, después de que en el libro segundo les había atacado desde el punto de vista del contenido: tanto más relevante para la arquitectura y tanto más relevante también para el arte en general. Porque independientemente del género de que en cada caso se trate, el arte es siempre sobre todo cuestión de forma. En esto la arquitectura no es una excepción.

De no menor interés es aquí el hecho de que Platón establezca un paralelo entre la forma de la tragedia y las técnicas condenadas por él en pintura, escultura y, de rechazo, arquitectura. En líneas generales, el paralelo consiste en que la tragedia está hecha para que el espectador se entregue a una ilusión parecida a la del que mira un cuadro como si fuera, según el dicho de Alberti, una ventana que le ofrece éste o el otro panorama. Esto se debe a que en la tragedia nada se interpone entre actores y espectadores, de modo que en ella los espectadores se pueden identificar con los actores, es decir, con los personajes, más que en la épica. En la tragedia el autor desaparece en la misma medida en que los actores incorporan sin más los personajes haciendo como si fueran estos mismos. En ella la acción ocurre en presente. El resultado es que



12



13

Fig. 11. Hans Scharoun. *Staatsbibliothek*. Planta primera. Berlín.

Fig. 12. Hans Scharoun. *Philharmonie*. Planta a 18-20 metros mostrando todo el auditorio. Berlín.

Fig. 13. Hans Scharoun. *Chamber Music Hall* para la *Philharmonie*. 1972.



14

Figs. 14 y 15. Gerrit Rietveld. Casa Schröder-Schröder. 1924. Utrecht, Holanda.



15

el espectador de una tragedia se puede olvidar más fácilmente —o del todo— de que está asistiendo a una mera representación. En la épica, en cambio, y más en la épica tal y como la concibe Platón, el autor se hace sentir como el que relata acontecimientos del pasado, y más todavía el rapsoda que se limite a repetir un texto del autor o de otros rapsodas. La posibilidad de identificación con la acción y con los personajes es aquí mucho menor que en la tragedia. El autor, o el rapsoda, se interpone entre el espectador y la acción. En vez de incorporación de los personajes, como en el caso de la tragedia, lo que hay en el caso de la épica es una narración hecha desde fuera. En este segundo caso, el poder de lo que podríamos llamar “resaca identificatoria” disminuye en gran medida y con ello también el peligro de caer en las mallas del ilusionismo sustituyendo la ficción a la realidad.

Sin peligro de excesiva simplificación se puede decir que la poética antiaristotélica de Bertolt Brecht es —a sus ojos, peor todavía que aristotélica— platónica. Platón reprochaba a Homero el haber hecho con frecuencia de la épica tragedia al eliminarse a sí mismo con frecuencia de la narración convirtiendo así a ésta en drama: con personajes que parecen entonces no depender en nada del narrador, como si fueran personajes reales. (Al hablar de una independencia del personaje de la epopeya con respecto al narrador me coloco en la perspectiva de Platón. Pese a su republicanismo en alguna medida reaccionario, Platón es un ilustrado que participa plenamente de la *Aufklärung* griega: ya no cree en la realidad del mito, al que considera como eso, como una pura narración inventada.) En una palabra, lo que Platón reprochaba a Homero es abandonar con frecuencia la oración indirecta propia de la épica (“X dijo que tal y cual”) poniendo directamente en boca de los personajes lo que éstos digan. Lo que, en cambio, hace Brecht es convertir el teatro dramático en épico, ‘destragedizarlo’, por decirlo de algún modo. Y lo consigue por los llamados ‘efectos de extrañamiento’ (“*Verfremdungseffekt*”), como, en el caso más craso, el de poner sobre el escenario un letrero recriminando a los espectadores el quedarse embobados y dejarse engañar por la acción (“*glotzt nicht so an!*”). El propósito es el de hacer reflexionar al espectador haciéndole a la vez consciente de su mera condición de tal. (Platón pasa, por cierto, por alto el efecto de ‘extrañamiento’ propio del coro de la tragedia). El espectador no debe identificarse con lo que ocurre en el escenario; no debe perderse a sí mismo ni olvidarse de sí mismo, como se pierde y se olvida el espectador de una pintura ilusionística engañado por las técnicas (para Platón y Brecht: los trucos) que acompañan la teoría y la práctica de la perspectiva central en sus diversas variantes⁸.

8. Sobre los diversos tipos de perspectiva, con una referencia a Platón, cf. ahora POZO MUNICIO, José Manuel, “La mirada, el lugar y el movimiento en el espacio gráfico” en el número 5 de la revista *EGA* (Expresión Gráfica Arquitectónica), 1999. Para la literatura cf. INNERARITY, Daniel, “Estética del límite. Transformaciones en la configuración literaria del horizonte”, en *Pensamiento*, vol. 50 (1994), núm. 199.

No hay que dejarse confundir por la expresión “perdersé a sí mismo”. Sobre todo, no se la confunda con lo que antes se dijo de la arquitectura poliperspectíva. La desorientación servía allí precisamente para no identificarse del todo con la arquitectura, puesto que ésta no revela nunca de golpe su secreto. El visitante de aquellos edificios modernos tiene que realizar un continuo trabajo de autocorrección. Y este trabajo no deja de tener un carácter autorreflexivo, por mucho que el trabajo vaya por el subconsciente. El visitante no puede abandonar aquí la vigilancia, tiene (consciente o inconscientemente) que estar constantemente reorientándose.

La poética aristotélica contra la que reacciona Brecht es, a su vez, una reacción contra la poética platónica que, mal que le pese, Brecht rehabilita. Si hubiera que creer a Brecht, habría que decir que toda poética es aristotélica o antiaristotélica; que no hay, dicho de otra manera, más poética que la aristotélica (de la que depende su negación). Lo cual es tanto como decir que no hay más poética que la platónica. Porque así como la poética antiaristotélica es, tautológicamente, una reacción contra la aristotélica, ésta es una reacción contra la platónica. La poética platónica está basada en el rechazo de la imitación ilusionística, y esta imitación es el centro de la poética aristotélica. Esta última es una poética realista, mientras que la platónica es una poética idealista o, por lo menos, antirrealista. El realismo en el arte está basado de un modo o de otro en la imitación, en la imitación justamente de la realidad, la cual imitación encuentra su máximo paradigma en el *trompe l'oeil* y su correspondencia literaria en el drama trágico. Al revés que en la épica, en la que el narrador columbra los acontecimientos desde la perspectiva de un sujeto omnisciente, es decir, desde ninguna perspectiva determinada, lo característico del drama (tragedia y comedia) es siempre la inmersión en una perspectiva. Pero la comedia, con sus histrionismos y demás, produce ya un efecto de distanciamiento que, a diferencia de la catarsis patológica del terror y de la compasión, se acerca mucho al intelectualístico “*Verfremdungseffekt*”.

¿Cuál es la perspectiva determinada que, en contra de la ausencia de perspectiva o, por lo menos, de la pluriperspectividad o plurifocalidad, caracteriza al arte de la mimesis realista? En el caso de la pintura, la respuesta es clara: la perspectiva del espectador, que toma su punto de vista como si fuera el de la realidad sin recapacitar sobre el hecho de que ésta, como en *El Aleph* de Borges, o tiene innumerables perspectivas o, como en la cosa en sí tanto kantiana como platónica, no tiene ninguna. En el caso del arte literario (del drama, de la tragedia) la respuesta no es tan clara a primera vista. Y, sin embargo, a la larga, tiene que ser la misma. También aquí se trata de la perspectiva de un espectador que, con todo el mayor artificio a que en este caso él pueda estar expuesto, se llegue realmente a identificar con lo que ocurre en la escena tanto como el actor lo hace con su personaje (por lo menos, a los ojos del espectador).

La oposición entre la poética aristotélica y la antiaristotélica se puede estudiar también en la novela, la cual puede ser más o menos épica según los criterios de Platón. Pensemos en el caso extremo de P. G. Wodhouse cuando éste escribe (y los hechos indudablemente confirman sus palabras): “Yo creo que hay dos modos de escribir novelas. Uno es el mío: hacer algo así como una comedia musical sin música e ignorar completamente la vida real; la otra consiste en meterse hasta el fondo en la vida sin preocuparse de ahogarse en ella”. O pensemos en el prólogo que Borges puso a *La invención de Morel de Bioy Casares*. Ahí Borges distingue entre dos tipos de novela, la psicológica y la de trama. Indudablemente la primera corresponde más bien a una poética aristotélica y la segunda más bien a su opuesta.

Por alucinatoria que pueda ser una trama, por ejemplo, policiaca, el peligro de identificarse con un personaje es mínimo en el primer tipo de los dos indicados, aunque no sea más que porque la trama misma le obliga a uno a hacer conjeturas, a pensar por su cuenta, a abstraer en vez de abstraerse, a reflexionar en vez de quedar absorto; en una palabra, a no dejarse llevar sin más, a no dejarse manipular por un autor que, por resumir así la crítica de Platón a la tragedia y a la épica afín a ella, tira la piedra y se esconde. Aquí, en cambio, tanto en la novela de trama como la policiaca, pero también en toda literatura de humor (y más si es irónica), el autor invita al lector a que se le enfrente de igual a igual aceptando sus retos.

Hacia el final de su inacabada *Poética* Aristóteles dice que es preferible lo convincente o verosímil, aunque sea imposible, a lo inverosímil, aunque sea posible. Esto cuadra con la literatura de identificación, tragedia o novela psicológica, pero no con la de distanciamiento o ruptura, sea epopeya o novela de trama. Por eso, no es de extrañar que el dicho aristotélico se vea contradicho en el prototipo de la novela policiaca, más épica que trágica, contradicho, pues, por Edgar



Fig. 16. Gerrit Rietveld. Casa Schröder-Schröder. 1924. Utrecht, Holanda.



Fig. 17. Diego Velázquez. "La fabula de Aracne" o "Las Hilanderas". 1657.

Allan Poe: En *Los extraordinarios casos de monsieur Dupin*, Poe escribe en medio de la narración: "Llegados a esta conclusión de una forma tan inequívoca, debemos rechazarla, sin embargo, por puro razonamiento ante sus aparentes imposibilidades. En consecuencia, sólo nos queda demostrar que todas aquellas 'imposibilidades' no lo son en realidad".

"Aparentes imposibilidades" está ahí por "inverosimilitudes", es decir por cosas posibles aunque inverosímiles, como, si fuera necesario, lo corroboran las comillas puestas por el mismo Poe en una de las "imposibilidades".

En una palabra, la novela de trama, favorecida por Borges, corresponde a la poética antiaristotélica, intelectualista, brechtiana y a su antepasada la platónica, si se quiere, corresponde a la antipoética y a la antiliteratura del gran poeta y literato llamado Platón. Es verdad que, también hacia el final de su *Poética*, Aristóteles dice que en la tragedia la trama tiene más importancia que los caracteres. Pero por trama (*mythos*) él entiende ahí las acciones, las cuales, con ser más importantes que los caracteres, como lo son los fines con respecto a los medios, se revelan y se derivan de esos mismos caracteres. Y éstos son pasto imprescindible en el proceso de identificación mimética.

Claro está, hay obras tan geniales, tan incomprensibles y omnicomprensivas, que no se prestan fácilmente a ser introducidas en una u otra casilla. Este es el caso, por ejemplo, de *El Quijote*, y es también el caso, pasando a las artes figurativas, de *Las Meninas* o de *Las hilanderas* de Velázquez.

Hay por lo menos dos lecturas posibles de *El Quijote*, dos lecturas contrapuestas. Una corresponde a la poética aristotélica, la otra a la platónica. La primera pone a don Quijote por encima de Cervantes, como ocurre en Unamuno (en uno de los varios Unamunos) y en otros intérpretes; la segunda hace todo lo contrario. Uno de los representantes de esta última lectura es René Girard (otro es, por cierto, el Unamuno de *En torno al casticismo*). Me refiero aquí a la teoría del deseo mimético que Girard considera como el origen fatal de toda cultura —fatal por conducente a la violencia y violento él mismo. Un lector que se entregara a la lectura de *El Quijote* con toda la carga de esa teoría encima tendría que ser un lector completamente distinto de don Quijote como lector de libros de caballería. En vez de identificarse con él y admirarle por su idealismo tendría que percatarse de los daños poco menos que irreparables que esas identificaciones (con Amadís de Gaula y demás) pueden traer consigo— como los daños que según Platón causaron en la juventud ateniense el arte y la literatura miméticas de la época de Pericles. En todo caso, ese lector tendría que identificarse con Alonso Quijano el Bueno al final de su vida (con el que “murió cuerdo”, no con el que “vivió loco”).

El proceso de desidentificación fría, desapasionada, resulta tanto más factible cuanto que las aventuras en que se mete don Quijote son todas ellas a cual más inverosímiles. Sin embargo, la inverosimilitud atañe también al carácter, aunque no sea en la misma medida que a las acciones. Como ya se dijo, para Aristóteles es preferible la verosimilitud de algo imposible a la inverosimilitud de algo posible. Ahora bien, la locura mimética de don Quijote es tan extrema que, a pesar de la maestría de Cervantes en la descripción del círculo paranoico de su héroe, aquella resulta poco menos que increíble. Y más increíbles aún son las aventuras en que se mete don Quijote. Por lo demás, Cervantes no se preocupa demasiado en dar detalles que confieran a la trama una mayor apariencia de verdad, una mayor verosimilitud, y así suprime, por ejemplo, con el presunto traductor de *Cidi Hamete*, los detalles de la morada del Caballero del Verde Gabán, ya que, dice, no hacen al caso, a la trama —como tampoco se para a describir con detalle la psicología de don Quijote. A cambio de eso, la novela está llena de reflexiones sobre la novela misma.

Todo esto está a mucha distancia de lo que se esperaría de un drama puro, de una tragedia sin aditamento épico o hermenéutico alguno. Claro que esto último no suele ser frecuente. Pero, por lo general, el comentario reflexivo suele estar reservado en los dramas a los prólogos (salvo el ya aludido caso del coro en las tragedias griegas que, por lo demás, podría ser considerado como sendos prólogos metidos en el curso de la tragedia): reservado en los dramas a los prólogos — como las referencias al corral de gallinas (cockpit) en el prólogo de Enrique V o como el prólogo en el cielo del *Fausto*. En *El Quijote*, en cambio, las reflexiones, las rupturas reflexivas son constantes en el texto principal, empezando por las referencias a un supuesto texto arábigo.

Aristóteles considera a la mimesis como el núcleo del arte y de la poética y a la tragedia como la más excelsa de todas las artes, aquélla en la que el arte muestra su propia esencia. En ella el espectador se identifica con la acción y con los personajes hasta el punto de poder llegar a experimentar la katharsis liberadora, liberadora de uno mismo. Con otras palabras, en ella el espectador se mete en lo representado como en esos cuadros en los que el límite de la escena, de lo representado en ellos, ya no coincide —como en tantas otras pinturas anteriores— con el borde inferior del cuadro sino que se desborda más allá del marco. Murillo, por ejemplo, llega a pintar una mano sobre el marco mismo —por no hablar de *Las Meninas*. Lejos quedan los tiempos en los que, cuando se trataba, por ejemplo, de un interior, se enmarcaba la escena representada mediante un boquete abierto en la fachada para así hacerla ver, o mediante un zócalo que delimita la escena antes de llegar al borde del cuadro. Ahora el enmarcamiento incluye al espectador. Pero, naturalmente, el caso de *Las Meninas* es, en el fondo, tan ambivalente como el de *El Quijote*.

Es verdad que *Las Meninas* representan el punto culminante en el lento proceso de la inclusión del espectador en la escena representada. Pero también es verdad que en esa misma pintura se llega a un punto culminante en el proceso inverso de reflexión del arte sobre sí mismo, de la pintura sobre la pintura. No se trata aquí, ciertamente, de una pluralidad o polifocalidad de perspectivas yuxtapuestas como en las arquitecturas de Scharoun. La subordinación entre ellas predomina sobre la yuxtaposición. Sin embargo, una de las características más excepcionales de esa pintura es precisamente lo que Werner Hofmann ha llamado unifocalidad con lo que también él ha llamado polifocalidad⁹ (característica, esta última, más señalada de la pintura bizantina, en la que la pintura queda por lo general completamente eliminada en favor de otros valores puramente simbólicos).

9. HOFMANN, Werner, *Die Moderne im Rückspiegel*, Beck, Munich 1998.



Fig. 18. Diego Velázquez. Fragmento de "Las Meninas".

En una página inapreciable de sus "Meditaciones del Quijote" Ortega y Gasset ha señalado el paralelo entre *Las Meninas* y *El Quijote* en el punto que nos ocupa (por lo que respeta a Velázquez, por cierto, en un simple paréntesis). No resisto la tentación de transcribir el texto entero¹⁰:

"Los bastidores del retablo que anda mostrando maese Pedro son frontera de dos continentes espirituales. Hacia dentro el retablo constriñe un orbe fantástico, articulado por el genio de lo imposible: es el reino de la aventura, de la imaginación, del mito. Hacia fuera, se hace lugar un aposento donde se agrupan unos cuantos hombres ingenuos de esos que vemos todos los días ocupados en el pobre afán de vivir. En medio de ellos está un mentecato, un hidalgo de nuestra vecindad, que una mañana abandonó el pueblo impelido por una pequeña anomalía anatómica de sus centros cerebrales. Nada nos impide entrar en este aposento: podríamos respirar en su atmósfera y tocar a los presentes en el hombro, pues son de nuestro mismo tejido y condición. Sin embargo, este aposento está incluso en un libro, es decir, en otro como retablo más amplio que el primero. Si entráramos al aposento, habríamos puesto el pie en un cuerpo ideal, nos moveríamos en la concavidad de un cuerpo estético. (Velázquez en *Las Meninas*, nos ofrece un caso análogo: al tiempo que pintaba un cuadro de reyes, ha metido su estudio en el cuadro. Y en *Las hilanderas* ha unido para siempre la acción legendaria que representa un tapiz, a la estancia humilde donde se fabricó). Por el conducto de la simplicidad y la amencia van y vienen efluvios del uno al otro continente, del retablo a la estancia, de éste a aquél. Diríase que lo importante es precisamente la ósmosis y endósmosis entre ambos."

Lo mismo cabría decir de la unidad inextricable de monofocalidad identificatoria y polifocalidad reflexiva, de texto y de contexto, de algo ideal y de su circunstancia real.

ES HORA DE IR SACANDO ALGUNAS CONCLUSIONES

Pensemos otra vez en *El Aleph* de Jorge Luis Borges. El Aleph deja ver en un reducido espacio todas y cada una de las cosas desde todas y cada una de sus posibles perspectivas; el mundo visto desde todas las partes, es decir, desde ninguna de ellas: para utilizar el título de una obra de Thomas Nagel, *The View from Nowhere*; es una cosa en sí universal, una plena objetividad que coincide con una absoluta intersubjetividad, con la subjetividad trascendental. El paralelo con el arte moderno surgido de la abstracción y del cubismo es evidente. Sin embargo, hay una diferencia. En el Aleph no interviene el tiempo. Lo que en él se contiene es, sí, una totalidad, algo absoluto; si se quiere, en efecto, la cosa en sí (así, en singular) kantiana. No es ése, sin embargo, sin más el caso en el arte moderno. Ni tan siquiera una casa en sí sería ya la cosa en sí. Aquí también el elemento de la temporalidad es esencial —como en la teoría de la relatividad. Y con el elemento de la temporalidad es también esencial aquí la ausencia de un todo, o de muchos todos. Nada, ni las partes ni el conjunto de ellas, es ahora un todo. Es por eso por lo que el artista ya no puede describir un mundo previamente dado sin más. "El nuevo artista", nos decía van Doesburg, "no imita, crea". Y añade: "No describe, proyecta". La pintura ilusionística describía el mundo exterior. La arquitectura tradicional remozaba a lo sumo modelos ya existentes. Otra vez van Doesburg¹¹:

"Los verdaderos artistas y arquitectos de hoy (en cambio) vuelven las espaldas al arcaísmo y usan medios elementales para construir una nueva realidad arquitectónica: que no tiene ya nada que ver con ilusiones, con sueños; estamos hablando de nuevos valores reales, de nueva realidad".

El realismo de este nuevo arte corresponde a una realidad abierta y siempre nueva, una realidad que, mientras haya tiempo, nunca puede cuajar en totalidad, que hay siempre que completar y que está siempre completándose a sí misma, sin que llegue a ser nunca nada completo. Es la realidad, en todo caso, de la casa en sí, pero, en el fondo, nunca de la cosa en sí; la realidad que Kant llamaba fenoménica, sin querer decir por eso en absoluto que se trataba de una realidad puramente subjetiva, fantasmagórica; al contrario. Realidad fenoménica, apariencia, no quiere decir para Kant realidad ilusoria, sino sólo eso: realidad no total, no absoluta, nunca plenamente determinada; una realidad a la que siempre y en todas partes y en su conjunto le afecta un coeficiente de indeterminación. Como cuando en las dos primeras antinomias cosmológicas (las por Kant llamadas matemáticas) el mundo no aparece ni como finito ni como infinito, ni como continuo ni como discreto, etc.; es decir, no es realmente ni una cosa ni otra, sin que por ello quede contravenido el principio de tercio excluso. Precisamente porque el mundo como apariencia tiene ese coeficiente de indeterminación, queda al margen de aplicación de ese principio. Se trata de un mundo, de una realidad que, como decía Schelling siguiendo las huellas de

10. ORTEGA Y GASSET, J., "Meditaciones del Quijote", *Revista de Occidente* en Alianza editorial, Madrid 1998, p. 96.

11. P. 33.



Kant, no es que sea finito por terminar en alguna parte, más allá de Sirio, sino por ser finito en cada una de sus partes, por no coincidir ni en cada una de ellas ni en su conjunto consigo mismo. Sólo Dios sería la totalidad de su propio ser, la única totalidad posible.

No es que esto lo dijera van Doesburg con estas palabras. Sí, en cambio, sacaba una conclusión importante de la relatividad y ausencia de totalidad del mundo y en el mundo: la necesidad de

Fig. 19. Diego Velázquez. "Las Meninas". 1656. (Museo del Prado, Madrid).

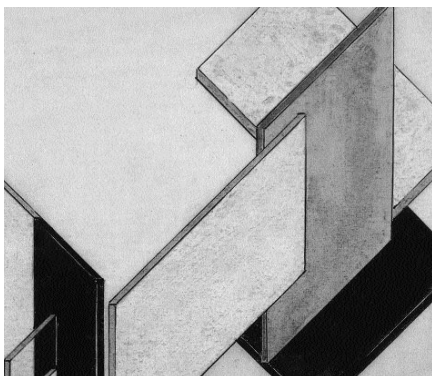


Fig. 20. Theo van Doesburg. "Lápiz, tinta y guache". 1923.

(re)crearlo para dar con él. Ese era el nuevo realismo, distinto del mimético que van Doesburg proclamaba y que ha sido tantas veces ensayado y realizado. El suyo era un realismo espiritual si no incluso espiritualista. "¿Qué cosa proyecta el arte que no describe nada?", pregunta van Doesburg. Respuesta: "Nuevos valores para la vida. Y la vida, continúa, no es sólo materialística (...) sino también espiritual". De ahí se deriva la primacía del proyecto sobre el producto. Cuando el proyecto se convierte en producto, la arquitectura deja de ser para van Doesburg arte puro y pasa a ser algo útil; de arte pasa a ser artesanía. Lo importante es la vida del espíritu, del intelecto. Esto no es sólo espiritualismo, es también intelectualismo.

Una arquitectura tan íntimamente ligada en sus orígenes a la pintura cubista y abstracta tiene que ser, ya sólo por la extrema sencillez de ambas, extremadamente intelectual. Es debido a ese intelectualismo por lo que en ella la concepción y el proyecto no cuentan menos sino más que la realización, a la que se llega a considerar como resultado inerte, como *érgon* a diferencia de la *enérgeia*, del acto propiamente creador. Pero todo eso era de esperar desde el momento en que la filosofía del arte fue asumida por el arte mismo. Es lo que se impone a la vista de la aparente frialdad de la arquitectura moderna. Sólo aparente, si, como se ha dicho, cuando el sentimiento llega a su máxima intensidad se convierte en geometría. (Creo recordar que lo dice Robert Musil). Eso puede dar una clave para rastrear el origen del arte abstracto, objetivista, en el arte expresionista, subjetivista.

La aparente frialdad puede ser consecuencia de la pasión, de la pasión por lo sencillo y elemental, consecuencia del prurito de pureza. "De Wright en América, de van de Velde y Behrens en Alemania, de Perret en Francia, de Berlage en Holanda, Saarinen en Finlandia, etc...", de tales pioneros dice van Doesburg que "lo más importante para ellos era la lógica del proyecto, y todo lo que no pertenecía a la esencia de la arquitectura quedaba eliminado"¹². Aquí se trasluce un aspecto más de las relaciones entre literatura, pintura y arquitectura. Esta vez se trata de la pureza de cada una de ellas, sin contaminaciones entre sí. Lo que van Doesburg atribuía a aquellos pioneros en su campo es a lo que ya Cézanne había tendido en el suyo propio y a lo que la pintura de nuestro tiempo se acercó aún más con férrea consecuencia: a eliminar la literatura de la pintura para pintar sólo lo que se ve. Lo que ocurre es que, así como se habla de lo que se ve, sólo se puede ver de lo que se habla. Pero para que tenga algo que decir, y no sólo hable, la literatura tiene también que purificarse, que pasar por el punto cero, por el que también las otras artes han pasado, cada cual a su modo, en nuestro siglo. En cualquier caso, se trata de la iconoclasia del silencio. Sólo el que sabe callar puede decir. Y eso, como digo, en todas las artes, cada cual a su modo. En donde la negación de la tradición no es sino un modo, el más radical, de preparar su apropiación, librando al arte de la convencionalidad de lo imitativo.

Los clásicos de la modernidad literaria en España sabían algo de todo eso. Lo que Unamuno dice del silencio y de sus pasados yos tiene una aplicación más general: "Recogerse una temporada, sí, callar, callar envolviéndose como mortaja de resurrección en el silencio... a busca de nuestros otros yos... aquéllos que he ido dejando en el camino de la vida"¹³. El arte de nuestro siglo, precisamente por centrarse en la esencia del arte y buscar la pura esencia de cada una de las artes, nos puede ayudar a plantear mejor la pregunta por lo que fue el arte de otros siglos y de lo que en éstos fue arte —de igual manera que la pregunta de Heidegger "qué es metafísica" nos puede ayudar a comprender mejor qué ha sido la metafísica. Un ejemplo de esa apropiación (para emplear tal vez la mejor traducción del "Ereignis" heideggeriano) lo podemos encontrar en las siguientes palabras de Ortega y Gasset en su inacabada obra sobre Velázquez¹⁴: "*Las Meninas*" vienen a ser como la crítica de la pura retina. La pintura logra así alcanzar su propia actitud ante el mundo y coincidir consigo misma. Se comprende por qué ha sido llamado Velázquez el pintor para los pintores. Así comprendemos lo que de otro modo resultaría excesivamente paradójico: que el realismo de Velázquez no es sino una variedad del irrealismo esencial a todo gran arte". Por "irrealismo" podría estar también "idealismo".

12. P. 31.

13. DE UNAMUNO, Miguel, "El silencio de la ima", en *Andanzas y Visiones españolas*.

14. ORTEGA Y GASSET, José, *Velázquez* (citado por la colección Austral, Madrid 1999, p. 58).